

ЮГОЗАПАДЕН УНИВЕРСИТЕТ „НЕОФИТ РИЛСКИ“

БЛАГОЕВГРАД

ФАКУЛТЕТ ПО ИЗКУСТВАТА

**КАТЕДРА-„ТЕЛЕВИЗИОННО, ТЕАТРАЛНО И
КИНОИЗКУСТВО“**

**“КИНЕМАТОГРАФИЧНАТА СЪДБА НА ПЕТ
ЗНАМЕНИТИ РОМАНА“**

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд

**за присъждане на образователна и научна степен
„ДОКТОР“**

**ПРОФЕСИОНАЛНО НАПРАВЛЕНИЕ-8,4
ТЕАТРАЛНО И ФИЛМОВО ИЗКУСТВО**

**ДОКТОРСКА ПРОГРАМА-КИНОЗНАНИЕ,
КИНОИЗКУСТВО И**

ТЕЛЕВИЗИЯ

ДОКТОРАНТ:

ПЕТЪР ИВАНОВ РУСЕВ

НАУЧЕН РЪКОВОДИТЕЛ:

Проф. д-р. ЦВЕТАН НЕДКОВ

Благоевград

2018

УВОД

Да приемем неизбежната относителност, която съпътства интерпретаторските изкуства като естествен компонент от същността им, особено при екранизацията на литературно произведение, е от първостепенна важност за създаването и възприемането на филмите, имащи за основа такъв първоизточник. Какви ще бъдат плодовете от превръщането на художествената литература във филмово произведение, зависи от нейните качества, от таланта, волята и находчивостта на режисьора и целия творчески екип, които, по думите на руския културолог-Д. Лихачов: „имат шанса да трансформират едно славно произведение на литературата, посредством екранизацията, в моментно функционираща, в пулсираща жива култура...“ Да проектираш в чуждото произведение светоусещането си и да осъществиш свое тълкуване на историята и персонажите, своя екранна вариация на литературата, е особен творчески акт, който през цялата история на киното е предизвиквал различни реакции-от частично или пълно отричане в доста случаи, до еуфорично и безусловно приемане. Критериите за оценка на тази творческа метаморфоза, не са подредени в специален „свитък с художествени закони“, а всяка критика на кинематографичното произведение е базирана на индивидуалния вкус и се пречупва през личностната призма на отделния зрител.

Актуалността на дисертационния труд се обуславя от няколко причини. Най-важната от тях е, че с изключение на книгата на професор Вера Найденова-„Екранизацията-вечен спор?“, у нас отсъстват задълбочени изследвания върху процесите на превръщането на знакови литературни произведения във филми, особено от литературната ни класика. И най-важното-изследвания, които са направени от сценаристи или режисьори, от действащи професионалисти,

за да могат да се проучат важните аспекти на този процес от чисто практическа гледна точка.

Целта, която си поставям с настоящото изследване е да направя същностен анализ и обзор на процесите, характеризиращи превръщането на няколко художествени романа в художествени филми, които заемат заслужено място в златния фонд на световното кино.

Обект на изследването са шест филма-екранизации по пет знаменити романа.

Предмет на изследването са отличителните черти и художествените параметри на няколко блестящи кино-интерпретации по легендарни литературни произведения. Дефинирането на цел, обект и предмет на дисертационния труд, налага от само себе си и формулирането на конкретни изследователски задачи.

1. Защо е необходимо екранизациите на прочути литературни произведения да бъдат разглеждани най-вече като „кинематографични проекции“ на романа?

2. Как протича дългия процес на превръщането на литературно произведение във филм и кои са характерните етапи и специфики в екранизацията на всеки един от разглежданите филми?

3. Кои са основните предпоставки за огромната популярност на тези филми?

4. Какво показват сравненията в подготовката и развитието на шестте филмови проекта за екранизации?

5. Какъв е приноса на филмите в контекста на световното кино?

6. Кои са били най-големите трудности в процеса на реализацията им, техните кинематографични особености и ярките им достойнства?

Усилията ми ще бъдат насочени към проучване на цялостния процес и художественото осъществяване на екранизациите. Към съпоставка на различните нагласи и

професионални методи у различните творци, формиращи разнообразни културни възгледи, нови мисловни парадигми и определящи строго-индивидуалното творческо кредо на големите кинематографисти и писатели.

Първата глава от настоящата дисертация представя теоретичния базис на изследването. Тя е структурирана в няколко параграфа, които очертават параметрите на темата, целите и задачите, предмета и обекта на изследването. В **първият параграф** е направена художествена равностойка на процесите, свързани с екранизационната теория и практика.

ГЛАВА ПЪРВА РИСКОВЕ, ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВА И НАХОДКИ ПРИ ПРЕВРЪЩАНЕТО НА ЕМБЛЕМАТИЧНО ЛИТЕРАТУРНО ПРОИЗВЕДЕНИЕ ВЪВ ФИЛМ.

1.1. Проблеми, противоборство и хармония между литературната тъкан и кинематографичния разказ.

Съпоставяйки литературният разказ с киноразказа, трябва да се отбележи, че възможностите на литературата за многопластово внушение, нейната всепроникваща сила и енигматичната ѝ мощ са безгранични, също и незаменяеми. В тази безкрайна „семантична река“ както я нарича Милан Кундера, извираща от литературата, всеки от нас намира свои любими кътчета и спирки, които се превръщат в лични крепости, издигнати чрез силата на словото и въздействието му върху нашите чувства и емоции. Удоволствието, което изпитваме от интимната ни среща с думите, тяхното магическо съчетаване, абстрактните значения, нюанси, багри и внушения на писаното слово, е уникално и несравнимо с преживяванията ни в киносалона, или пред малкия екран. В киното, сценаристът създавайки сценария трябва да разгърне героите и взаимоотношенията им в

действие с помощта на драматургията, дори и тя да не е ярко-сюжетно изразена. Насладата при четенето на художествена литература, която отключва въображението у читателите, изпълва съзнанието им с картини и образи и поражда многопластови асоциации, при гледане на филм бива видоизменена от конкретни лица, конкретна среда и атмосфера, лимитирана от конкретно времетраене. И тъй като всеки филм се базира на сценарий, екранизацията не може да е „чисто копие“ на литературната основа. Той впримчва изразните си средства, за да преработи писаното слово в кинематографична структура и да запечата образите и събитията в жива кинореалност, чийто екранен облик и екрана съдба неминуемо ще „изглеждат“ по-различни, дори понякога несравними с литературните.

Алисия Хелман в своя теоретичен труд „Модели на адаптацията“, разглежда погрешното възприемане на екранизацията като-„кинематографичен еквивалент“ на литературното произведение. Тя опровергава тази идея, като изтъква, че когато решението на дадена сцена във филм-адаптация ни удовлетворява, то не е защото тя съответства буквално на литературната сцена, а защото има своя собствена сила, свое незаменимо място в общата композиция на филма и в съотношение с другите му елементи. **Очевидно, качествата на всяка литературна екранизация, изпъкват най-вече с „художествения характер на филма“, а не с „техничко-преводаческата му сръчност“ и единствено художествените достойнства на кинематографичния аналог на дадена литература, могат да бъдат единица мярка и еталон за успех.**

Процесът на превръщането на сценария във филм, е белязан със своеобразна амбивалентност, чиито проявления са многобройни и непредсказуеми и най-общо се отнасят до „магическото взаимодействие“ и „фаталното отчуждение“ между двете „свещени чудовища“-литературата и киното.

Руският филмов критик Хофеншефер успява с една-единствена мъдра мисъл, да оформи квинтесенцията около безкрайните полемики, проучвания и страсти относно екранизацията: „Киното е най-капризният читател и най-коварният интерпретатор на художествената литература, но то разполага с уникален запас от средства за да я внедри в ума и сърцата на другите зрители-читатели.“

1.2. Да следваш рецепти за успешна екранизация, или да се роди през творческите рецептори христоматийна интерпретация?

В този параграф е направена кратка историческа ретроспекция, свързана с развитието на киноезика и екранизационната практика и характеристика на основните елементи, съставляващи големите образци във филмирането на художествена литература.

Бих искал да обърна внимание на три първостепенни въпроса, които винаги надвисват като дамоклев меч над творческите екипи и кинематографистите през целия процес на екранизиране на дадена литература:

1. „Как се предефинират, обособяват и видоизменят непокорните територии на литературния организъм, по време на метаморфозата му във филм?

2. „Кои са перфектните възможности, двете изкуства да проникнат „любовно“ едно в друго?

3. Какви са приемливите несъответствия и недопустимите различия при трансформацията на отделните елементи и цялостта на екранизираната литература?“

Всяко виртуозно решение на тези въпроси може да се превърне в безценен инструментариум за сценариста, който прави адаптацията, за режисьора, за актьорите и изобщо за целия творчески екип, обединен в извайването на екранна версия на литературния първоизточник.

В средата на миналия век много режисьори се насочват към извоюване на независимост в свободната интерпретация на литературното произведение, към търсене на самостоятелни формули и тълкувания и това води до увеличаване на „личностното начало“ в екранизацията.

Когато в този период се появява японския филм „Вратата Рашомон“, режисиран от Акира Куросава, по мотиви от разказите на Рюноске Акутагава, творбата впечатлява не само със своето артистично изящество и уникалното източно-философско звучене, но най-вече с различния подход, използван при екранизацията на литературата. Съдебният процес, върху който Куросава изгражда сюжета на филма е фикция, която се превръща в изходна позиция, определящо събитие, но и съсредоточие на всевъзможни човешки поведения и генератор за изследване на универсални проблеми.

Според възгледите на Дзен-философията, едно художествено цяло не е разчленяемо на части, а по-скоро има свойствата на полифонията в музиката-многолик, всепроникващ, неуловим дух, своеобразен калейдоскоп на събитията и тяхната деликатна интимна взаимовръзка... Това може да осветли донякъде, самобитните прийоми и стила в екранизаторското творчество на Куросава. В някои от неговите филми, границите между минало и настояще сякаш не съществуват.

Практическите измерения на това творческо мислене и непознатите дотогава прийоми на Куросава, се изразяват в редуване на сцени, които протичат в настоящия момент, с ретроспекции, или интроспекции, при това без никакво изменение във визията, така че да подсказват, че това са минали или бъдещи събития.

По-късно, този новаторски прием ще бъде доразвит и успешно приложен в някои от филмите на Луис Бунюел. Например в „Дневна красавица“, няколко интроспекции са заснети без видима разлика в кадрите, като че ли всичко се случва в настоящия момент, а не едновременно и във въображението на главната героиня. **С отказа на Бунюел да подсказва на зрителите, че става въпрос за сцени-интроспекции като измени визуално кадрите в тях, големия режисьор сякаш подчертава (според Жан-Клод Кариер), че между реалния живот и опасните сексуални фантазми на героинята няма никаква разлика. Резултатът от тези похвати на Куросава и Бунюел е родил изключителни художествени постижения, които представляват важен етап в утвърждаване модерността и еволюцията на филмовия език.**

Повратна точка в дилемите около всяка екранизация, представлява определението на Туркин-„вътрешна форма“. С това понятие той противостои на класическото разбиране за дадено произведение като-„художествен материал“, обединяващ форма и съдържание в едно, като формата има предимно външно-структурно значение. Според него богатството на „вътрешната форма“ у литературата е съсредоточено в нейната „душа“, която е своеобразен микрокосмос, а знаем че той сам по себе си е непознаваем. Така, тази вътрешна форма априори се оказва златна мина за нееднозначни, многопластови интерпретации, засягащи особено ярко изграждането на средата, конфликтите, поведението и мотивацията на главните герои.

Вероятно смелите и даровити кинематографисти от цялата история на киното, са усещали интуитивно, че свободата-художествено да преоткриеш и пресътвориш, да проектираш духа на литературния оригинал във филм, минава задължително през осмисляне и ефикасно „изчерпване“ вътрешната форма на писаното слово.

Тук мисля, е излишно да подчертавам, че ако в едно литературно произведение тази „вътрешна форма“ е твърде еднозначна, или повърхностна, екранния му вариант едва ли би могъл да постигне по-сложна и изобретателна интерпретация и не би бил нищо повече от копие на сивата литература.

1.3. „Особен поглед“ и стилистични похвати по време на трансформацията на романа в киносценарий и филм.

В този параграф са проучени и анализирани спецификите и особеностите при напълно свободната киноинтерпретация на литературно произведение.

За да обоснове сложността на взаимоотношенията литература-кино в тяхната съдбовна среща-екранизацията, Андре Базен прави забележителна оценка за връзката между двете изкуства: „Безсмислено е да се възмущаваме от деградацията, която търпят литературните произведения на големия екран, във всеки случай нелепо е да се възмущаваме от името на литературата. Колкото и да са приблизителни адаптациите, те не могат да повредят оригинала в очите на избран кръг хора, които добре го познават и ценят. Що се отнася до невежите, то за тях има две възможности: или да се задоволят с филма, навярно не по-лош от всеки друг, или да им се прииска да се запознаят с първоизточника, при което литературата само ще спечели...“

Романът „Соларис“ на Станислав Лем разказва за отчуждението, което изпълва целия ни живот и като че ли е начало и край на нашия разум и човешкото ни самосъзнание. Темата за отчуждението в този роман, приема по-голям мащаб от познатите ни поколенчески и личностно-обществени отчуждения, с които изобилстват многобройните произведения на изкуството. Писателят представя отчуждението като човешки поглед в огледалото на друг свят. Ние разпознаваме себе си в отражението, но

знаем че то е нещо различно от нас-едно чуждо битие, което привидно наподобява образа на нашия свят. Своята статия, посветена на едноименния филм-екранизация, режисиран от Андрей Тарковски, Ариадна Громова озаглавява „Безплодният спор с романа“ и още от заглавието стартира нейния критичен анализ относно „видоизменената“ проблематика във филма, „неадекватните стилистични похвати“ и интерпретацията на книгата. Преди да го заснеме, големият руски режисьор нееднократно е заявявал, че в романа на Станислав Лем го интересуват предимно моралните проблеми, че филма почти няма да бъде научно-фантастичен и действието в него ще бъде преместено отчасти на земята. Тези негови изявления нажежили отношенията му с писателя, който моментално изразил своето възмущение: „Ако на режисьора му се струва, че морално-философската основа на романа може да се разчлени и отдели от формата, в която е въплътена, от обстановката на действието, от конкретни събития и постъпки на героите, неволно започвам да се съмнявам дали той изобщо се интересува от същинските проблеми, заложили в литературата?“ Громова изтъква, че режисьора е „пропуснал“ във филма си един твърде съществен елемент-мястото на действие и атмосферата, но също така и една важна характеристика на романа, засягаща обитателите на планетата, които са скъсали всички лични връзки със земята.

Съществуват и други мнения, като това на Руския критик-Майя Туровская, която в статията си- „Не, в съгласие със замисъла на филма“, споделя следното: „Да, във филма на Тарковски няма красиво слънце, нито пък черните вълни на океана на Соларис, но е възможно ако ги имаше, те да се превърнат в тържество на бутафорията, а не на философията.“ Станислав Лем обсипва филма на Тарковски с безпощадна критика: „В началото на филма

имам нужда да видя планетата Соларис, но режисьорът ме е лишил от тази възможност и аз сякаш гледам камерен, битов филм, чието действие се развива бавничко в къщичката на някакво семейство. Тарковски е заснел не „Соларис“, а „Престъпление и наказание“, тъй като от развоя на събитията във филма излиза, че този негодник-Келвин е довел горката Хари до самоубийство и поради това страда от угризения на съвестта. А най-ужасното за мен е, че Тарковски е вкарал във филма родителите на Келвин и даже някаква негова леля, ала преди всичко-майката, а майката това е Русия, родината, земята... това вече порядъчно ме вбеси.“ Режисьорската разюзданост, за която споменах в увода на дисертацията, че трябва да бъде всячески избягвана при екранизацията, според Громова и Лем, тук е достигнала връхна точка. Факт е, че Тарковски (с уговорката, че не бих искал да критикувам големия режисьор) драстично се е отклонил от очевидното богатство на вътрешната форма на романа и е изменил замисъла и посланията, съдържащи се в литературата. **Ако се върнем на мисълта на Андре Базен, дори филма на Тарковски да е диаметрално-противоположен, несъвместим с духа на романа, все пак от това литературното произведение не е пострадало, а „особения поглед“ и стилистичните похвати на режисьора са доставили наслада на милиони негови почитатели по света, които са гледали един филм-„Соларис.“**

1.4. Анализ на същността и самобитността на литературното произведение, което ще изкристализира в аудиовизуално.

В този параграф е осъществен литературен анализ на един от най-четените и обичани романи-„Идиот“ на Достоевски.

Основната идея в знаменития роман на Фьодор Михайлович Достоевски, е съсредоточена в изобразяването

на „положително-прекрасният човек.“ Ако си представим, че Исус Христос поиска да се „завърне“ в днешния свят и то съвсем...“инкогнито“, без да върши чудеса и да проявява Божествената си сила, а като обикновен човек със своите чисто физически слабости, но в когото пълнокръвно живеят Божиите нравствени закони, как ли днешното ни общество би се отнесло към него? Можем да предположим, че голяма част от нашите съвременници биха го нарекли именно-идиот и биха го третирали като малоумно същество. Сигурно не всички, разбира се. Повечето страдащи и вярващи хора биха намерили упование в неговата лъчезарна душа. Християнската възвишеност, безусловната обич, състраданието и прошката, които са основни черти в образа на Княз Мишкин, се оказват негов магичен царски жезъл, но и негов трънен венец. Смирението, великодушието и неподправената чистота на Княза, неустойимо привличат всички, но превъзходните му качества катализират поредица от смъртоносни междуличностни битки и довежат в края до неговата, а и на повечето основни персонажи катастрофа. Представяйки ни пълнокръвен портрет на житието на „Новият самотен рицар на свещения дух и печалния образ“, Достоевски развива в своето произведение темите за красотата и прошката, светлината и мрака, любовта и страданието, пагубните страсти и алчността, жертвоприношението и изкуплението...

Ако възприемем идеята, че да се доближиш до Бога означава да си способен-чистосърдечно и непринудено да постъпваш като Христос, а не просто да бъдеш подчинен на набор от догми и канони, то Князът може да бъде възприет като съвременен Богочовек, разпънат между всемирната обич, бесовете и слепотата. С главозамайваща виртуозност, великият писател разкрива неизброимите проявления и необятните възможности на човешкия дух, както и пъклените подземия на изтерзаната човешка душа.

Бих обобщил, че чрез своя "герой-идиот", Достоевски „настройва“ у нас деликатните струни от сложния инструментариум на съзнанието и чувствата ни, на душата ни. Богочовекът ни кара да провидим през неговия извисен ракурс-възвишеността, върховния смисъл и силата да постъпваш във всеки един миг от живота си по християнски.

ХИПОТЕЗА

Извършеният литературен обзор и теоретичен анализ в контекста на повдигнатите научни въпроси, ми позволи да формулирам хипотезата на моето изследване. Тя съдържа предположението, че откриването и внедряването (по време на трансформацията на романа във филм) на иновативни методи и находчиви художествени средства, гарантира успешното претворяване на идеите и духа на литературата, във високо кинематографично изкуство.

ГЛАВА ВТОРА

“ТЕНЕКИЕНИЯТ БАРАБАН“ И НЕГОВОТО ЕХО ОТ ГЮНТЕР ГРАС, ПРЕЗ ФОЛКЕР ШЛЪОНДОРФ, ДО НАГРАДИТЕ И ПРИЗНАНИИЕТО- КИНОШЕДЪОВЪР.

2.1. Литературният и политически климат в Германия при появата на романа.

Втората глава от дисертацията ми е посветена на цялостния процес по създаването на кинематографичен вариант на знаменития роман на Гюнтер Грас-„Тенекиеният барабан“.

Фактите свидетелстват, че през мрачния период на „неудържимия възход“ на фашизма, литературният климат в Германия е бил отровен от нацистката пропаганда. „Настъпилият след войната културен вакуум се запълва от идеите на френския екзистенциализъм, на Жан-Пол Сартр и

Албер Камю, “Това е особено важен факт, предвид насоките и бъдещите постижения на младата следвоенна литература в Германия. В този период е възникнала прочутата „Група 47“-спонтанно сдружение от съмишленици-писатели, които формирали своя общност и дискуссионна среда в търсене на нови пътища и нов облик на немската литература. През 1956-та година, Грас става член на „Група 47“, а "Тенекиеният барабан"-неговият първи роман, който излиза през 1959-та година, моментално превръща своя автор в световно известен писател. Заслуженият успех на романа се дължи на необичайната му стилистика, безпощадно-експресионистичния език и структура, но най-вече на необичайния поглед на писателя към събитията преди и след втората световна война в Германия, видени през призмата на един чудноват малък човек-главния герой-Оскар Мацерат. Романът на Гюнтер Грас е уникална смесица от спомени от детството му, исторически събития, художествени измислици и гротескови елементи, които на места естествено преливат в „площаден театър“ с привкус на бурлеска и гегове като от „Комедия дел арте.“

2.2. Особеният вид трагикомизъм, заложен в многоликата сърцевина на „Тенекиеният барабан.“

Със своята еkleктика, езикова изобретателност, свеж и неочакван артистизъм (като лайтмотива с чупенето на стъклата чрез виковете-протести на малкия Оскар), „Тенекиеният барабан“ създава един колоритен, витален в баналното буржоазно ежедневиe, абсурдно-трагикомичен свят. В романа, както и във филма, разцвета на нацизма са представени и служат повече като исторически фон на авантюрите и съдбата на Оскар. Зловещият „триумф на волята“ и манията за героизъм у голяма част от тогавашното немско общество, са подиграни и представени предимно като фарс, а трагизмът на събитията е асоциативно внушен, или подсказан с черен хумор.

Относно книгата, писателят малко преди смъртта си е изтъкнал, че намеренията му са били да покаже как всичко ужасяващо, което се е случило по време на фашизма, си има своите корени, по начина по който са живели и са били възпитавани болшинството тогавашни немци. Бакалският светоглед и тесногърдието на дребната и средна буржоазия. Отличителният знаков похват, основният мотив, поантата в този роман, се явяват едновременно и главен конфликт и движеща сила на историята, а уникалността им се крие в подкупващия чар на главния герой-Оскар Мацерат и се разпростира, както в поведението и коментарите му, така и в неговото противоборство със света на възрастните. Със съзнателното решение на Оскар да спре да расте, отказът и протестът стават основни характерни черти, „оръжието“ и „бронята“ на този малък герой, а образа му се превръща в нееднозначна и оригинална алегория. Едно малко човече, повело неравна и обречена битка със света на себичните буржоа и тяхната меркантилност, ограниченост, жестокост, еснафщина, конформизъм... за да се озове накрая в печалния кръговрат на живота, белязан със същото екзистенциално безсмислие и обречеността на този абсурден, „трагигротесков“ свят. Този изключително-самобитен литературен герой, изваян дръзко и със завиден размах от Гюнтер Грас, става символ на ексцентричния бунт и неподчинението срещу изначалното еснафско устройство и гибелно статукво на света. Писателят остава на нас-читателите, сами да възприемем и тълкуваме историята и разказа (на) и за този неповторим и пленителен литературен герой и неговия необикновен живот, сами да проследим и анализираме дълбоките причини и факторите, предизвестили трагичните исторически събития и да отсъдим по съвест за тях. „Оскар Мацерат не е само джудже, което упорито не иска „да се впише“ в света на възрастните. Героят на Гюнтер Грас прави своя избор и съзнателно решава да си остане урод в

една социална и политическа действителност, която незабележимо, но сигурно и по друг начин обезобразява човека.“ И в заключение бих добавил думите на немския критик Ханс Магнус Енценсбергер: „Това е книга-сензация, книга-взрив, книга-шок. Тя барабани срещу всекиго и всичко, богохулства, светотатства, развенчава кумири и светини, не познава никакво табу. Повествованието навлиза в забранени зони, където се пресичат погнуса и сексуалност, смърт и кошунство. Онова, което узаконява безочливите посегателства в художествена възхвала, е съвършеното безочие, с което авторът ги афишира.“

2.3. Многобройни препятствия, но и стимули по мостовите между романа, сценария и бъдещия филм.

Фолкер Шльондорф е възприел възможността да работи по „Тенекиеният барабан“ като предизвикателство, от което не е могъл да се откаже, но същевременно е изпитвал доста съмнения, колебания и страхове. Продуцентът на филма-Франц Зайц, изслушвал спокойно аргументите на режисьора за трудностите в мащабния им проект и безпокойството му относно „изключителната сложност за филмиране на романа“, но въпреки това твърдо бил решен да продуцира проекта. При тяхната първа среща с Гюнтер Грас, писателят им споделил, че неговия роман е обратното на типа романи, в който се показва развитието на героя. Всичко и всички около Оскар се развиват, само той-не. Оскар, според писателя олицетворява жаждата за отмъщение на дребната буржоазия и нейното анархистично безумие. Грас им е говорил за значението на предметите, които често стават дори повод за действието, например в NOUVEAU ROMAN: барабанът, часовникът, полилеят, картите за скат, конската глава, змиорките, червеният нашийник, партийният знак... Фолкер Шльондорф изпаднал в паника като си дал сметка за размера на начинанието.

В самото начало режисьорът бил твърдо убеден, че филма не бива да бъде илюстрация на литературата, а нещо самостоятелно, превърнат в художествена действителност живот. От друга страна си давал сметка, че трябва не само да пресъздаде епохата, но и картините, които човек си представя при четенето на романа. Преди всичко, Шльондорф не можел да си изясни своето собствено отношение към образа на Оскар, тъй като нямал нищо общо с неговото детство и преживяванията му.

„Отново чета книгата, подчертавам, режа страниците. Как може да бъде изобразен гномът? Изобщо съществува ли?“ Първоначално, режисьорът си представял, че Оскар ще бъде изигран от джудже-натурщик. След среща с режисьора Бертран Таверние, който му изтъкнал, че филм с джудже в главната роля би ограничило силно аудиторията на бъдещия филм и че всички проблеми ще бъдат сведени до проблема какво е да си гном, опасенията на Шльондорф от провал се засилили. Кой би се идентифицирал с джудже? Той отново направил обстоен анализ на главния герой и стигнал до прозрението, че Оскар би могъл да бъде изигран от дете, което упорито не иска и няма никога да порасне. Режисьорът отведнъж се убедил, че ролята задължително трябва да бъде поверена на дете, а не на джудже и че няма да следва обратна в образа, (както е в романа) когато Оскар решава отново да порасне след като загубва своите близки. Шльондорф „прекроява“ най-важната характеристика на най-важния персонаж в бъдещия си филм и оформя новия Оскар Матерат, който притежава две основни качества – отказът и протестът. Оскар така категорично отхвърля света, че дори отказва да порасне, а протестът му е толкова силен, че с гласа си чупи стъклата. По този начин, Шльондорф с един замах решава (едно от най-мъдрите решения в историята на екранизациите) сложния казус с главния си герой. Режисьорът разговарял с мнозина лекари-

специалисти относно-как би могъл да открие непораснали деца и накрая попаднал в Мюнхен на доктор Бутенанд, който му разказал за едно чудновато дете на име-Давид Бенент, за когото знаел, че е син на актьор. Шльондорф се изненадал приятно, тъй като познавал добре бащата на Давид-Хайнц Бенент, който изиграл ролята на адвоката на Катарина Блум в неговия филм. Режисьорът веднага си уговорил среща с малкия Давид, който трябвало да го чака до входната врата на жилището им на „Йотингенщрасе.“ Когато го видял да стои на края на тротоара, Шльондорф бил удивен от излъчването му и моментално осъзнал, че е намерил своя Оскар Мацерат. Впоследствие режисьорът направил пробни снимки на Давид заедно с други деца на възраст от 3 до 12 години, за да сравни ръста и поведението му спрямо останалите и се оказало, че той бил най-дребния, но изглеждал като най-възрастния. Родителите на Давид му били разказвали за книгата и той знаел всичко за историята в нея. По този начин, Шльондорф от първия миг установил професионален и личен контакт с Давид Бенент, който вече усещал, че е намерил ролята на живота си и ролята в живота си-да бъде артист. **Изборът на Давид Бенент за ролята на Оскар, майсторското му водене и магическото им взаимодействие с Шльондорф, са предопределили в значителна степен бъдещия световен триумф на филма. „Тенекиеният барабан“ и създателите му доказват как при изключително труден за пресъздаване на екран главен герой, чрез висш професионализъм, находчивост и далновидност, е възможно да се създаде неповторим киноседьовър.**

2.4. Може ли да се направи екранизация на знаменит, но неподатлив на филмиране роман? Може, който може!

По някакво съдбовно изключение се оказало, че Норберт Ауербах-немския представител на United Artists, Анатол Доман-френския копродуцент, Франц Зайц-главния

продуцент, Жан-Клод Кариер и Фолкер Шльондорф били единодушни, че звездата на този филм е самата история. Колкото по-автентично бъде представена, толкова по-интересен би станал филма. Това означавало, без никакви знаменитости и никаква англо-американска версия. Немски и полски актьори и едно дванайсетгодишно момче в главната роля, само така според тях трябвало да бъде реализиран „Тенекиеният барабан.“ Това решение, взето в прекрасно единодушие, стояло обаче в противоречие с търговските разсъждения около бъдещия филм и означавало, че с оглед на риска всички чуждестранни продуценти влизали с ограничено участие в проекта и на практика отпадало половината от финансирането. Представям си как други кинематографисти при същите обстоятелства, особено в днешно време, биха приели варианта за англоезичен филм със световни звезди в главните роли предвид финансовия размер и „материалния и кинематографичен рахат“, осигурен от големите филмови компании. **Тъкмо обратното-„Шльондорф и компания“, застават твърдо зад автентичното пресъздаване на романа, на оригиналния му език, с едно дете в главната роля и всички произтичащи от това финансови и най-вече художествено-творчески рискове, но и предимства. Те избират да не отстъпват пред естетическия критерий (за тях-абсолютно наложителен в случая) спрямо начина, по който са убедени, че е възможно да се екранизира такъв роман. Непокосимостта и непреклонността, с която режисьорът, продуцентите и сценаристът отстоявали своите виждания, в крайна сметка се оказали решаващи за щастливата и славна кинематографична съдба на един от най-провокативните, най-дискутирани и любими романи на двайсети век.**

„Трябва ли да се снимат повече едри планове, да се приближим непосредствено до персонажите, или да останем на принципа на рисуването на фрески? Изведнъж откривам в сценария прекалено много неравности, много елипси, прекалено много изключителност и недостатъчно всекидневност.“ Това са били част от въпросите и проблемите, които възниквали в процеса на снимане и които Шльондорф е бил принуден да решава на терен, бързо и в интерес на филма. Режисьорът твърди, че не е имал предварителни ясни решения за композицията и крупността на кадрите в много от сцените и са ги търсили и намирали на място, по интуиция. Всичко се раждало в момента, снимали са това, което виждат, а не това, което са си представляли и подготвяли предварително. Режисьорът е убеден, че това е бил най-съзидателния процес в работата им, тъй като се оказало по време на снимки, че е изключително трудно да се придържат към списъка на първите си хрумки и в хода на работата всичко се променяло. Ето какво казва режисьора за малкия (тогава) актьор: „Той е безмилостен, никакво простодушие, никаква сантименталност. Може на секундата да излезе от ролята и да започне да бие по барабана си-не като Оскар Мацерат, а като Давид Бенент и така събужда целия екип. Използва барабана буквално за да създава дистанция между себе си, Оскар и нас-зрителите и филмовия екип. За мен той е ключа към „Тенекиеният барабан“, Давид е нещо много повече от артист, той е медиум. Има своите проблеми, които са подобни на тези на Оскар и затова въздейства така автентично. Той не играе Оскар Мацерат, а самият е един Оскар. По този начин филмът се превръща в документ на особеното дете, което Давид е. Той се отнася към Гюнтер Грас така, сякаш Оскар е негово изобретение, което писателят само е използвал. Поставяме Оскар в ситуациите на ключовите преживявания, характерни за всяко детство.

Давид играе Оскар, но в същото време сам изживява тези ключови моменти. За него барабанът е свързващото звено между ролята и него самия (нещо подобно е пишещата машина за Грас), като същевременно е и негов щит, пораждащ дистанцията.“ Контрастът, създаден чрез гледната точка на непорасналото дете и съпоставката му със света на възрастните, се разпростира през целия филм. Едно от ярките му проявления е концентрирано в парада на „хитлер югенд“ когато наред карикатурната помпозност, но и смразяващата сериозност на събитието, Оскар се промъква зад сцената за да наблюдава как едно момиченце уринира. Парадът, заснет по подобие на „Триумф на волята“ на Лени Рифенщал от различни ъгли и особено от долна перспектива, със свършено симетричните, огромни редици на нацистите, съчетан с интимните близки и крупни кадри на Оскар, създава една гротескова, многозначителна художествена дисхармония. Тя започва с почти-джазовото барабанене на Оскар, повлияло детския хор и преминава в блестяща сатира срещу нацистките маршове и патетичните им речи, за да постигне кулминация в мига, когато Оскар прекъсва събитието и с „помощта“ на внезапно-бликналия дъжд, успява да провали и разтури парада. Шльондорф бил поразен от начина, по който Давид Бенент „заживял“ пред камерата, без никакъв срам, сякаш бил точно обратното на познатия тип дете-артист, което всички намират за трогателно.

След като грубия монаж бил завършен, Шльондорф организирал вътрешна прожекция за най-близките си сътрудници. Времетраенето на тази версия била три часа и според Шльондорф, това първо гледане на филма показвало, че не съществува и минута скука в него, постоянно бил натоварен с емоции, но не предизвикал никакъв смях сред тази приятелска аудитория. Шльондорф установил, че дори сцените, които при гледане на материала

и после на монтажа, ги карали да се хващат за коремите от смях, вкарани в цялото действие били толкова потискащи, че смехът засядал в гърлото. Изобщо, историческите събития отразяващи възхода и падението на нацистите, представени чрез дребната буржоазия, което по време на снимки екипът е negliжирал, на екрана добивало особено, първостепенно значение и обезличавало и релативирало редица комични сцени, гегове и всичко анекдотично. В крайна сметка режисьорът, заедно с известната френска монтажистка-Сюзан Барон, се заели отново да преработят филма. Накрая, след като вече била готова окончателната версия, не търпяло отлагане прожектирането на филма в присъствието и на самия Гюнтер Грас, който възкликнал след като светнали лампите: „Много концентриран взрив... Забравих книгата и гледах един филм. Бих го нарекъл реалистична приказка. Наистина ли минаха два часа и половина!“ **Това е вероятно една от най-благородните и щедри оценки, изричани някога от голям и значим писател относно екранизацията на негов популярен, емблематичен роман. Нещо повече, Гюнтер Грас от самото начало на препродукцията на филма (както отбелязах в предишната глава на дисертацията за шегата му, че и един провал би бил интересен), до последния ден от снимачния процес, бащински насърчавал и окуражавал целия творчески екип.**

Шефът на разпространението на „United Artists“ намирал филма за „ужасяващ и невъзможен за показ“. Бащата на Фолкер Шльондорф определил филма с една-единствена дума-„отвратителен.“ Скоро след като бил пуснат за прожекции и разпространение, филмът събрал няколко милиона зрители. След това на фестивала в Кан си поделил „Златната палма“, заедно с „Апокалипсис сега“ на Франсис Форд Копола, а на следващата година спечелил „Оскар“ за чуждоезичен филм.

ГЛАВА ТРЕТА

„ПОЛЕТ НАД КУКУВИЧЕТО ГНЕЗДО“-КЕН КИСИ И МИЛОШ ФОРМАН В ЕДИН ОТ НАЙ-УСПЕШНИТЕ ПОЛЕТИ В ЕКРАНИЗАЦИЯТА НА ЕМБЛЕМАТИЧЕН РОМАН.

3.1. История за бунтарския дух срещу несвободата.

В тази трета глава разглеждам дългия път на романа на Кен Киси-„Полет над кукувичето гнездо“, до своето великолепно филмово осъществяване.

„Полет над кукувичето гнездо“ е разтърсваща история за битката на свободололюбивата личност (била тя дребен престъпник или маргинал, както в случая с Макмърфи) срещу завоалираната, перфидна авторитарност и установените измамно-ефикасни порядки и методи на лечение в една американска психиатрия. Истинското предназначение на тази медицинска институция, се е изродило в прецизна и зловеща мимикрия на милосърдието, а проявите ѝ се измерват със системно потушаване на човешките импулси и дори на най-дребните прояви на независимост от страна на пациентите. Рандъл Макмърфи става пряк свидетел на деспотизма, тормоза и безобразията над психично болните, но и потърпевш от това порочно статукво и се опълчва срещу него, като подема бунт за установяване на същинско милосърдие и справедливо отношение към обитателите на психиатрията. Това се оказва абсолютно неприемливо за властта на институцията, която под предтекст, че опазва спокойствието, сигурността и живота на персонала и пациентите, унищожава психически и де факто физически, непокорния бунтар, а и не само него. Свободололюбивият дух на Макмърфи прониква дълбоко в съзнанието ни, подканя ни към „пробуждане“ и непримиримост, към себепознание и импулсивен устрем срещу всяко потисничество, внушава ни, че има един друг-човешки и божествен кодекс, който определя правилността

на реда, параметрите на доброто и злото и значението им за човешките същества... Вечните теми за насилието и свободата са намерили специфично възплъщение в този роман чрез завоалираното и явно прекриване на техните граници и драматичния сблъсък между героите „от двете страни на барикадите им.“

3.2. Дългият път на книгата към своята неповторима екранизация.

В средата на шейсетте години на двайсети век, Милош Форман се запознал на прием в американското посолство в Прага с Кърк Дъглас. Кърк Дъглас споделил, че работи върху интересен филмов проект по нашумяла книга и заявил, че му се искало и Милош Форман да я погледне. Режисьорът благодарил за честта, която известния актьор му оказал, дал му адреса си и впоследствие зачакал с нетърпение кога ще получи по пощата въпросната книга. Форман не получил книга от Дъглас, което не изненадало чешкия режисьор, тъй като сметнал, че такава голяма звезда е изразил интерес към него и му е предложил да прочете книгата, просто от учтивост и под влияние на момента. Когато много по-късно Майкъл Дъглас и Сол Зенц наели Милош Форман за режисьор на екранизацията на „Полет над кукувичето гнездо“, те организирали събиране в дома на Кърк Дъглас в Калифорния. „Мистър Форман, вие май сте един кучи син! Когато ти изпратих книгата, дори от приличие не ми драсна една картичка-„Целувки, Форман, или нещо подобно! А сега като дойде да живееш тук, направо налетя да я снимаш!“ Чак тогава режисьорът осъзнал, че Кърк Дъглас му е говорил в Прага за „Полет над кукувичето гнездо“, а също така, че наистина му е изпратил книгата, която най-вероятно е била конфискувана от чешките митнически власти. Форман отговорил на Кърк Дъглас по следния начин: „Най-смешното е мистър Дъглас, че и аз си мислех абсолютно същото за вас!“

Когато започнал работа по сценария, Милош Форман изложил идеите си пред продуцентите, като им подчертал, че мащаба на един филм е по-скоро близък до новелата отколкото до романа и адаптирането на книгата означавало да се съкрати, за да се фокусира темата ѝ. Форман твърди, че: „Чудесни романи са развалени от сценаристи, които толкова точно са следвали структурите на книгите, че са изпуснали да предадат собствения си отклик на емоционалната същност на романа. Лично аз се стремя да се придържам към най-силните емоции, които оригиналът е успял да предизвика у мен, да запазя всички елементи, които са ме трогнали или забавлявали. Вярвам, че човек може да запази духа на една книга във филм, само ако я използва като начална точка за едно пътуване към ново, вече чисто филмово съзидание, дори с цената на промени в сюжета. Дързостта, която се изисква, е подобна на дързостта, която трябва да имаш за да направиш добър превод. Лошият преводач просто натиква думите от единия език на мястото на думите от другия, докато добрите преводачи и сценаристи-често променят точните думи на оригинала, за да предадат по-вярно неговия тон и неговите чувства.“

Това е своеобразният „философски камък“, който всеки голям сценарист или режисьор, захванал се с адаптация на дадена литература, осъзнава, че е длъжен да открие. Вероятно след дълги усилия и търсене, някои кинематографисти успяват да синтезират своя си „чудодейна сплав“, но относно този сложен „алхимичен процес“ не съществуват правила, закони или рецепти.

3.3. Истинският полет на „Полет над кукувичето гнездо“-работата с актьорите, снимките, наградите и признанията.

След дълъг и прецизен избор на актьори за второстепенните роли-незабравими-Брад Дъриф като Били

Бибит; Сидни Лейсик като Чезуик; Дани де Вито като Мартини; Кристофър Лойд като Тейбър; Уилям Редфийлд като Хардинг; Винсънт Скиавели като Фредриксън; Уил Симпсън като Вожда и др.), Милош Форман ги завел в клиниката за да ги приобщи към истинските пациенти. Режисьорът настоявал актьорите да имат легло в отделението където щели да снимат и да им се даде болничен халат и комплект за бръснене, като че ли наистина са приети в психиатрията. Карал ги е да съзерцават с часове пациентите. Всеки актьор трябвало да наблюдава по един болен и да се опита после да имитира самотните му жестове, маниера му на говорене и всички особености на неговото поведение. По този начин, Милош Форман искал максимално да доближи актьорите до специфичния живот в клиниката и да им помогне „да влязат в кожата“ на истинските луди. Този брилянтен метод на режисьора, се оказал „вълшебна пръчица“ за постигане на автентична атмосфера, за убедителното изграждане на нестандартните персонажи, както и за разгръщането на сложните им взаимоотношения и проблеми. Играта на професионалните актьори във второстепенните роли е толкова завладяваща, така неподправена и въздействаща, че зрителят безусловно ги приема като психично болни и неуравновесени хора. Те са буквално-неразличими от истинските пациенти с психически разстройства, участващи във филма. Режисьорът заедно с актьорите, прецизно и усърдно са извайвали всяко актьорско приспособление, жестовете, средствата, характерностите и дефектите им и въобще всички важни детайли от тяхното поведение. **Силното внушение, връхлитащо ни от неподражаемия начин, по който актьорите „живеят“ пред камерата, е съществена част от психологическия аспект и се е оказал решаващ при изграждане драматургичната архитектура на филм за душевноболни хора.**

Милош Форман е съумял да сглоби незабравим, жив калейдоскоп от филмови герои, както и да извлече спонтанен и свеж хумор, който по парадоксален начин „избликва“ в най-драматичните моменти на филма, особено в сцените с груповите сеанси на пациентите. Друг, изключително-важен компонент от емоционалната мощ на „Кукувичето гнездо“, произлиза от деликатното и трогателно представяне на осакатените човешки съдби и оттам-мощното внушение за екзистенциалната безпътница на героите, в контраст с бляновете и илюзиите им за обич, независимост и лично осъществяване. **Без съмнение, този подход на режисьора е допринесъл в значителна степен за великолепната реализация на филма, който скоро след появата си се превръща в явление и е приет възторжено едновременно от критици, професионалисти и зрители по цял свят.** Тук специално бих искал да отбележа феноменалното изпълнение на Джек Никълсън в образа на Рандъл Макмърфи, както и първокласната игра на Луиз Флечър в образа на сестра Речид. Преди всичко съм длъжен да спомена огромната заслуга на Милош Форман, първо за предварителната му ясна представа, за перфектната му визия относно какви актьори идеално биха паснали за главните, а и второстепенните роли.

Докато самият роман е недвусмислена критика на подтисничеството спрямо индивида, опълчил се обаче срещу статуквото на институция в демократична (поне по дефиниция) държава, то филмът успява по магически начин да се превърне в метафора, във „възможна жива картина“ на тиранията в тоталитарните общества, които погубват всеки инакомислещ, който им се противопоставя. Метафизично и трансцендентално е това, върхлитащо зрителя внушение и натрапчивата символика с бруталната разправа с дръзките критици на такива режими и издевателствата над всеки инакомислещ. Знаем как беше убит нашият голям писател-

дисидент-Георги Марков, който по особено талантлив и саркастичен начин успя в есетата си и в „Задочни репортажи за България“ да демаскира зловещо-карикатурната, кървава диктатура на комунистическата партия през миналия век в страната ни. „Полет над кукувичето гнездо“ създава неповторима, вцепеняваща атмосфера. Филмът успява по неподражаем начин да съчетае хумор и драматизъм до категоричния си финал, когато след дългото и донякъде забавно приключение на Рандъл Макмърфи в психиатричната клиника, бива смазан. Рядък, недостижим успех в екранизацията. Кино-бестселър, който за киномани, киноисторици и кинематографисти от цял свят сякаш превъзхожда романа! Едновременно забавен и смразяващ, пищен и разтърсващ филм, който успява да заживее свой самостоятелен живот, дори по-бляскав от този на книгата... През 1976 г. „Полет над кукувичето гнездо“ печели пет награди „Оскар“, а и рекорден финансов успех за онова време-над 400 милиона долара приходи в САЩ и по целия свят.

ГЛАВА ЧЕТВЪРТА

„ИДИОТ“-НЕПОСИЛНАТА ВИЗУАЛИЗАЦИЯ НА ЧОВЕШКИЯ МИКРОКОСМОС, ИЗВАЯН ОТ ДОСТОЕВСКИ. АКИРА КУРОСАВА И НЕГОВИЯТ НИЗВЕРГНАТ ФИЛМ ПО РОМАНА.

4.1. Богочовекът между всемирната обич, бесовете и самотата.

В четвъртата глава на дисертацията проследявам сложния процес, перипетиите и усилията около написването на знаменития роман и осъществяването на неговата екранизация от Акира Куросава.

Нервно и заплетено се изграждали сюжета, героите и сюжетните линии на романа в съзнанието на Фьодор Михайлович Достоевски и най-вече върху бялата хартия.

Той бил постоянно напрегнат, неспокоен, пишел различни варианти и ги отхвърлял, лутал се и все му се струвало, че не може да напиша подходящата структура, верните персонажи, взаимоотношенията им и по този начин да разгърне основната си идея, въплътена в образа на Княз Мишкин.

Преди да започне работа по романа, на Достоевски му се струвало, че всичко е узряло в неговата глава и е необходимо само да го „запише“, но не се получило така лесно. Писателят бил убеден, че ще успее да завърши романа в предварително-уговорения срок, за което получил паричен аванс, но се оказало, че се налага отново и отново да го прекроява и пренаписва докато изкристализира окончателния вариант на знаменитият „Идиот“, а целия този творчески процес се оказал за него крайно изтощителен. Мъчителното изграждане на всичките му колосални творби, задушавано допълнително от недоимъка, тежките удари на съдбата, скръбта, предателствата, дълговете му към алчни кредитори и безскрупулни издатели, го преследвало до края на неговия творчески и жизнен път.

Колкото пъти препрочитам „Идиот“ и си мисля, че познавам до болка героите и сюжетните ходове в романа, винаги изпитвам особено вълнение когато за пореден път посягам към него. Това екзалтиращо напрежение, тази загадъчност, непредсказуемост и стихийност в събитията и във взаимоотношенията между героите, винаги са създавали особена тръпка у мен и са ме оставяли без дъх. Достоевски ни представя изначалното, извечното противостояние във вселената, което никога не е намирало разрешение, нито пък е било действително изменено и този епистоларен конфликт вероятно ще продължи да провокира отново и отново хиляди въпроси и интерпретации у творците и читателите. В необозримата дълбочина у героите на Достоевски, в необятния конгломерат от техните емоции и

чувства, разкрити неподражаемо чрез описанията на най-фините копнежи и терзанията в душите им, в еуфорията и възторзите им, се крие „Свещения граал“, непосилната визуализация на човешкия микрокосмос, един „филмов Рубикон.“ Но и изкусителното предизвикателство към кинематографистите, решени да екранизират романите му.

4.2. Предимства и недостатъци на артистичния и нестандартен подход към романа.

Сред творбите на Акира Куросава-един от най-великите режисьори за всички времена, създал в своята завидна кариера десетки незабравими филмови шедеври, „Идиот“-екранизация по едноименния роман на Достоевски, е може би най-недооценения му, с най-нешастната съдба, безмилостно осакатен, омаловажен и низвергнат филм. Филмовата компания „Шочику“, която го е продуцирала през 1951-ва година, жестоко орязала окончателната монтирана версия от 265 минути, предвидена за игрален филм в две части, с цели сто! Въпреки протестите на световно-известният вече Куросава, неговия „Идиот“ бил окастрен брутално и „смъкнат“ на 165 минути, като заснетия материал изрязан от първоначалната версия, продуцентите обявили за изчезнал. Това безобразие създавало трудности за пълноценното възприятие на екранизацията, а отзивите на критиците били нечувано-крайни и особено-оскърбителни за режисьора и актьорите. Почти цялата „критическа армия“ в родината на Куросава е охулила безмилостно филма и със садистична стръв го жигосала като провал. Куросава, противно на всички японски критици не смятал филма си за провал, въпреки че лентата е била чисто и просто „обезобразена“, дори бил горд, че е получил десетки възторжени писма за своята работа. Преди всичко, той открито защитава основния си актьорски ансамбъл, като заявява, че Тоширо Мифуне, Масаюки Мори, Сецуко Хара и Йошико Куга са играли превъзходно

във филма му. Можем само да гадаем какви са били истинските причини, подтикнали Куросава да „пренесе“ историята за Князът-Христос, в периода непосредствено след втората световна война в Япония, но едно е сигурно, че режисьора проявява рядко-смел за времето си подход и артистично отношение към екранизацията на романа. Между другото, той подхожда по същия артистичен начин и към разказите на Рюноске Акутагава за да създаде своя причудлив, многопластов, притчово-философски-„Вратата Рашомон“. Адаптацията на Куросава, „оживила“ на големия екран романа на Достоевски, е очарователен, предизвикателен и различен филм. Господи, ние не сме имали възможност да изгледаме онези „съсипани“ и липсващи-цели сто минути от филма, които със сигурност са имали функцията на важни свързващи звена, психологически обосновки и нюанси в изграждането на образите, драматургични ходове, смислови връзки, обрати, изненади, тематични съсредоточия, асоциативни внушения, кинематографични находки и драматични акценти, но въпреки това изпитваме естетическа наслада и следим конфликтите, перипетиите, съдбоносните решения и разтърсващите взаимоотношения между героите и то със затаен дъх! Относно истинската мотивация на Акира Куросава, неговото смело решение да разположи историята на романа „Идиот“ от Санкт Петербург-многоликият и заплениващ руски град в средата на 19-ти век, на японския остров Хокайдо след втората световна война, не могат да се намерят негови лични сведения, а аргументите му би следвало да се търсят в самата екранизация.

4.3. „Идиот“ на Куросава-опит за постигане на кинематографичен екстаз, или епилептичните припадъци на един филм.

Преди всичко, бих искал да започна с едно от завидните постижения на тази екранизация и то се състои

без съмнение в убедителността, с която режисьорът е успял да улови и пресъздаде духа и атмосферата на романа. Особена заслуга на Куросава е и неговия прекрасен подбор на актьорите за главните роли и удивителното им водене, на което ще се спра малко по-нататък. Предполагам, че за зрителите, които са чели това знаменито литературно произведение, но и за всички, които не познават книгата, не би било чак толкова трудно да следват нишката на разказа дори в този осакатен вариант. Друго, изключително важно постижение в „Идиот“ на Куросава е начина, по който е разработен главният герой-Камеда, носител на духа и чертите на Княз Мишкин. Режисьорът е сътворил нова, според мен-идеална предистория за този персонаж, абсолютно-прилягаща за филмовото осъвременяване на литературното произведение и пренасянето му в следвоенна Япония от средата на миналия век. Камеда-Мишкин се е завърнал от фронта с дълбока психологическа травма, предизвикана от ужасите на войната и от факта, че е бил осъден на смърт, а помилването му е било обявено минути преди екзекуцията. **Събитието със смъртната присъда на Камеда и отмяната ѝ в последния момент, е майсторски вплетено и използвано във филма и намира проявления в цялостното поведение на главния герой, в благородните му и великодушни постъпки към всички. Това е отлична режисьорска находка. Куросава е предложил различна изходна позиция за основния персонаж, като същевременно е запазил чертите на Княз Мишкин и всъщност е развил Камеда еднакво-убедително, с оглед на новия географски и социален контекст на филма.**

Изпълнението на Сецуко Хара в ролята на Таеко-Настася, намирам за великолепно, особено като се има предвид факта, че през петдесетте години на миналия век в Япония-външната игра е била доста характерна и широко-

практикувана сред актьорите в киното. Със сигурност, многобройните непредубедени специалисти и любители на седмото изкуство, които са харесали филма на Куросава, ще поставят изпълнението на Сецуко Хара сред най-добрите постижения в световното кино. Понякога, актьорите се сливат напълно с изобразяваните от тях персонажи и играта им е толкова въздействаща и мощна, че ни е трудно да си представим друг изпълнител в същата роля. За мен това е абсолютният, навярно висшият атестат и най-голямото признание за един актьор. Този неписан закон важи с пълна сила за Тоширо Мифуне и неговата брилянтна, уникална игра като Акама-Рогожин. Достатъчно е да отбележа как в сцената между Таеко-Настася и Камеда-Мишкин, актьорът крачи на заден план като звяр в клетка, сякаш е подвижна бомба, заредена с атомна енергия и готова всеки миг да експлодира! Невероятно живописната му актьорска палитра, неговият широк диапазон, прекрасното му чувство за хумор, покоряващата мъжественост и непринуденост и въобще неподражаемото му поведение пред камерата, превръщат Тоширо Мифуне в една от легендите в световното кино.

Другият основен актьор във филма-Масаюки Мори, изпълнява вдъхновено и вълнуващо една от най-трудните роли, която изобщо можем да си представим в световното кино, тази на Камеда-Мишкин. Актьорът, изкусно, с впечатляващ финес се превъплъщава в образа на Княза. Йошико Куга е великолепа в ролята на Аяко-Аглая. Играта на актрисата се отличава с импулсивна, но овладяна в много от сцените и съдържана страст, също така и със завидно разнообразие на актьорския инструментариум. В пламенното и едновременно нежно излъчване на Йошико Куга, се усеща един неподправен, съдбовен фатализъм, който обогатява и придава на образа ѝ плътност и чар. Режисьорът и операторът много прецизно, с ненатрапчив

кинематографичен перфекционизъм, подсилват фаталното, смъртоносно разминаване между героите. Всеки кадър, всяко отработено движение на камерата, комбинирани през по-голямата част с динамичен мизансцен, са дълбоко-премислени и изпипани. Визуалните и композиционни решения са така органично свързани със свръхзадачите и елементите на всяко отделно действие, че предизвикват едновременно емоционално вълнение и естетическа наслада. **Такова „магическо единство“ на творческото изграждане, се среща предимно във филмовите творби на големите майстори в седмото изкуство.**

ГЛАВА ПЕТА

„НЕПОСИЛНАТА ЛЕКОТА НА БИТИЕТО“- СЪЧЕТАЛА СИЛАТА И ЛЕКОТА НА МИЛАН КУНДЕРА И ТВОРЦИТЕ, СЪЗДАЛИ ЕДНОИМЕННИЯ ФИЛМ.

В тази глава съм направил анализ на този знаменит роман, определен като „нефилмируем“ и съм проследил неговата различна, смела, интересна и обичана филмова интерпретация.

5.1. Кундера, в изследване парадоксалната същност на битието и лабиринтите на човешката природа.

Милан Кундера е самобитен, иновативен писател, чийто стил впечатлява със своите иронично-философски проникновения, съчетал изтънчен скептицизъм и нов поглед към вътрешния свят и сложните взаимоотношения между човешките същества. Пробив в световната литература му носи именно „Непосилната лекота на битието“-литературно произведение, което споява всички изброени качества, типични за книгите му, но и един непознат дотогава витален дух и еротичен артистизъм. Историята се разгръща на фона на историческите събития през 1968-ма година в тогавашна Чехословакия и представлява забавно и едновременно

задълбочено вникване в съкровените светове и оплетените съдби на три екзотични личности. Кундера проследява метаморфозите на Аз-а и трудните интимни избори, пред които е поставен съвременния човек, бранещ своята лична свобода, но и копнеещ за истинска обич, хармония, споделеност... През призмата на философските въпроси за амбивалентността на битието, авторът извайва многозначителни образи-знаци, изтъкани от любовни възторзи, вътрешни колизии и меланхолични (само) отчуждения, със стремителния им копнеж към хедонизъм и с усещането за самотност и екзистенциална безметежност...

Още в началото, Милан Кундера ни въвежда с помощта на една философска теза на Ницше, в екзистенциалната проблематика на своя роман. Тя е свързана най-вече с фундаменталните въпроси за смисъла на живота, парадоксалната същност на битието, както и за сложността на човешката природа и безкрайните лутания на Аз-а, в търсене на любов и близост. С този първоначален и категоричен философски размах, е застъпена и неутралната позиция на автора спрямо тази изконна и неразрешима дилема, а именно-смисъла на човешкото съществуване. Откровението на писателя относно измислените от него литературни персонажи, по екстравагантен начин афишира и дори се заиграва с абстрактността и условността на неговото произведение, а и изобщо на съвременната литература. Това е искрената позиция на автора за естетическата синтетика на модерния роман, който отдавна се е отвърнал от простото „копиране“ на реалността и от буквалното отразяване на живота, препращайки ни по този начин към традициите на театралното изкуство, което открито заявява, дори подчертава своята условност. Този писателски прием обаче, по-никакъв начин не „олекотява“ героите на романа и не отнема от дълбочината и сериозността на техните образи, от темите и събитията в

произведението. Пътешествието из вътрешния свят на героите започва като на шега-закачливо, иронично, но и с психологическа вгълбеност. За нас остава да приемем загадката, с която Милан Кундера ни тласка в разноликите водовъртежи на модерната си фикция, пълна със „смешни любви“, неизчерпаеми, силни желания, експериментален, креативен дух, вдъхновения и разочарования, резигнация и пустота... Да изучим по-добре себе си чрез уникалните, неповторими съдби на неговите герои. В крайна сметка, върху неразрешимата дилема на Парменид и философската дързост на Ницше, са изградени сюжета и духа на „Непосилната лекота на битието.“

5.2. Непосилната тежест при филмиране на философско-витаел роман.

Великолепната драматизация, безупречния подбор и играта на актьорите, както и шикозната визия, предопределят бохемския заразителен чар и обаянието на филма-„Непосилната лекота на битието“, издържан в разкрепостения дух на книгата. Дълбоките послания в романа, свързани със смисъла на съществуването, любовта, верността и необяснимите житейски кръговрати, са се трансформирали в една Шопенова игривост и вълнуващ романтизъм, бликащ от целия филм. Режисьорът Филип Кауфман, предполагам в хармонично единомислие със сценариста-Жан-Клод Кариер, е избрал да проведе тези комплицирани, добре изведени от автора теми, единствено чрез действието. Подобно творческо отношение е имал Чехов, който споделил, че предпочита да не описва душевното състояние на героите в ремарките си, а би искал то да се разбере от действията им. Що се отнася до загадката лекота-тежест на битието, която е основна поанта в книгата, усилията на творческия екип са се фокусирали в изобретателното и майсторското ѝ пресъздаване и интерпретиране чрез съчетанието на самобитните нрави на

главните герои и техните комплицирани взаимоотношения и съдби. Преглеждах в интернет критиките и рецензиите за филма и книгата, както и съпоставките между тях и разбира се откривах негативни отзиви. Но ако се случеше да попадна на такива, те неизменно бяха изтипосани в няколко изречения, или в дълги несекващи излияния, разбира се-вулгарни и неаргументирани. Най-общо, преобладаваха възторзите към литературното произведение и симпатиите към екранното. В повечето отзиви, бяха изтъкнати различните достойнства и вълнуващите аспекти от двете творби и тяхното щастливо „оплождане“.

За мен, образите на Томаш, Тереза и Сабина са белязани със знака на неразгадаемостта, на необяснимото очарование у тях, неразбиращо само себе си, но привлечено от магнетизма на другия.

5.3. Филмът на Филип Кауфман по романа-талантлив „прочит“, или успех?

Това, че филмът - „Непосилната лекота на битието“ започва с надписи, като приказка, е неочаквано и доста смело решение, превърнато по-нататък с други средства в романтичен код на кинопроизведението. По този начин са зададени тона, кода и настроението на филма, а и зрителите са приканени към едно иронично възвисяване над нещата. Така, филмът ни въвлеча в един лежерен и позитивен ракурс към историята и героите, който обаче не изключва драматичните събития и меланхоличните нюанси в нея. Не искам да използвам клишето-„комуникативен капацитет“ на екранизацията, тъй като комуникативността сама по себе си, поражда различна взаимовръзка между творбата и всеки отделен зрител, а и защото в този филм тя не е търсена на всяка цена. Създателите на екранното произведение са почерпили по-скоро обилна мотивация и вдъхновение от благодатната вътрешна форма на романа и разбира се от

самобитните и колоритни герои. Не е сигурно дали всички тези зрители са чели романа на Милан Кундера, но е пределно-ясно, че са гледали един филм, който не просто им е харесал, а е оставил ярък отпечатък в тяхното съзнание. Какво по-голямо доказателство, какъв по-силен творчески „аргумент“ за успеха на филма биха имали създателите му пред широката аудитория и пред писателя (като подминавам неизменните рекламни кампании и търговски стратегии в продукции от такъв мащаб), от искреното въодушевление и признание на тези зрители? Бързам да уточня, че става въпрос, не за комерсиален „мейнстрийм“ филмов продукт, а за романтичен филм, издържан в духа и естетиката на първокачественото авторско кино в Европа, с много хумор и иронично и визуално съвършенство. Екранизацията на режисьора Филип Кауфман, се фокусира в спецификите на интимните взаимоотношения и духовното узряване у персонажите. В любовните им страсти-похотта срещу истинската любов, в необичайната им, съдбова взаимоотноообвързаност, на фона на „Пражките събития“ и последствията от тях през шейсетте години на миналия век. Екранизацията представя с ирония, еротизъм и чувственост, генезиса и развитието на връзките между главните герои, приспособяването им към света, пътят им един към друг, както и проявите на техния софистициран бунт и бохемски либерализъм. Всичко това не би могло да бъде проведено и съпреживяно от публиката, без вълнуващото изпълнение и взаимодействието между основните актьори-Жулиет Бинош, Лена Олин и неотразимия Даниъл Дей Люис. Със сигурност, актьорите са били отлично мотивирани, сплотени и деликатно ръководени от режисьора, за да успеят да ни представят такъв вълнуващ романс. В заключение бих искал да изтъкна простия факт, че никой не е в състояние да попречи на славата, както и на обичта на публиката към даден филм и

обратното-никой не може да накара публиката да хареса и фаворизира филм, който по никакъв начин не е осъществил емоционална, интелектуална и особено-духовна връзка със зрителя. В този смисъл, дали „Непосилната лекота на битието“ на режисьора Филип Кауфман, е талантлив „прочит“ на романа, или успех, е въпрос на духовното сродство, което филмът е създал, или не, с всеки отделен зрител.

ГЛАВА ШЕСТА

„ЛОЛИТА“-СЪЗДАДЕНА ОТ НАБОКОВ, А ПРЕСЪЗДАДЕНА ОТ СТЕНЛИ КУБРИК И ЕЙДРИЪН ЛАЙН.

В тази глава изследвам художествените постижения в романа на Владимир Набоков, скандалите около книгата и двете екранизации на литературния шедевър.

6.1. В омаята на новооткритата литературна планета-„Лолита.“

Пикантна, перверзна, скандална, оригинална, виртуозно-написана, превъзходна литература, с необичайна естетика и печално-екзистенциален, трагичен привкус... Да разкажеш на света за една греховна любов и да успееш да преизпълниш мислите и чувствата на милиони читатели с нея, е неоспоримо майсторство и висш пилотаж! Романът е нетрадиционна изповед на една осиротяла душа, на безутешен самотник, изправен пред вътрешната си разруха. Дръзко пътешествие в непристъпните лабиринти на човешката същност, чрез художествената словесност и художествените образи. Освен със стилния си разказ, романът грабва с дълбокото познаване и разбиране на човешките същества, на ирационалните, невидими сили, които задвижат техните мисли, страсти и желания. Набоков не съди своите герои, а ги извайва с деликатност, разбиране и дълбоко състрадание. „Лолита“ изследва неукротимата

сила и печалния кръговрат на чувствата и страстта, по нестандартен начин, с нестандартни герои. Книгата не е фокусирана в перверзните желания и извратеността на Професор Хумберт, същността и прелестта ѝ са категории доста по-обширни от този „скандален профил“, с какъвто (макар и в друг аспект) се отличава впрочем и трагедията-„Едип цар“ на Софокъл. За мен, необикновеният разказ за греховната любов и покаянието на Професора, е също толкова разтърсващ, колкото и историята на Едип. "Лолита" прилича на новооткрита, загадъчна планета, която привлича и плаши едновременно. Набоков успява по изумителен начин да пресъздаде самоосъзнатата, разрушителна еуфория и мизерия на модерния човек. Писателят ни призовава да се запитаме, дали Професор Хумберт е същинския, архетипния перверзник, или по-скоро е огледален образ на всички свободомислещи и грешни хора, на обърканите ни същества, на нашите пориви към неограничени свободи и волен хедонизъм? Да осъзнаем, че все пак сякаш зад всичко възвишено или низко, всичко греховно, всичко земно и всичко човешко се крие вечният порив към любов, изпепеляващият блян по неосъществимия идеал.

6.2. „Лолита“, или триумфът и падението на свободата.

Владимир Набоков бил повече оскърбен от обвинението, че „Лолита“ е антиамериканска книга, отколкото, че е безнравствена. По парадоксален начин, в страната, в която по дефиниция се зачита свещеността на правата и свободите на всички граждани, е било забранено да се пише на определени теми. Отхвърлен от четири издателства, романът е публикуван на 15 септември 1955-та година от „Olympia Press“-малко парижко издателство, специализирано в еротични творби. Три години по-късно книгата излиза в Съединените американски щати и поражда лавина от скандали и обвинения в предизвикателство срещу табутата, като разкриваща тъмните страсти на обществото.

Популярността на „Лолита“ се увеличава когато Стенли Кубрик застава зад романа с филма си от 1962-ра година. „Скандалът стига до там, че се питат кое е по-непристойно и неморално–привличането на Хумберт към „малката нимфетка“, или извършеното от него убийство? Повдига се въпросът кое е по-неморално–да вършиш такива деяния, или да ги разказваш с цялата наслада, която изпитваш от тях. В интервю пред френска телевизия, Набоков казва: „Извън маниякалния поглед на Хумберт не съществува нимфетка, нимфетката се явява единствено в обесията, която го разрушава. Това е съществения аспект на една особена книга, която е опошлявана от изкуствена популярност“.

6.3. Филмовата версия на Стенли Кубрик.

Стенли Кубрик с основание е смятан за величие в киното, най-вече заради новаторския подход при реализацията на своите филми и феноменалната му способност да превръща трудни за екранизиране романи и новели, в кинематографични шедеври. Трудностите при филмовата интерпретация на романа произлизат от спецификата на литературния му стил, който няма аналог и е неподвластен на адекватна екранна трансформация, както и при избора и ръководенето на съвсем млада актриса за изключително-сложната главна роля. Мисля, че би било пресилено и някак некоректно ако определим екранизацията на „Лолита“ като „подчинена на стила и вярна на духа на книгата“, или нещо подобно. С отказа си да „копира“ романа на Набоков, Стенли Кубрик мъдро решава да съсредоточи разказа си в отбрани емоционални моменти от историята и ни предлага своята артистична интерпретация, своеобразно съчетание между черна комедия и драма за обесията и личностната разруха. Филмът успява да пресътвори атмосферата, дяволски-еротичното вълнение и абсурдния хумор на литературното произведение, при това

без да отслабва напрежението и драматизма в киноразказа. Според рецензията за филма на Босли Кроутър в „Ню Йорк Таймс“ от 1962-ра година: „Лолита, в екранната версия на Кубрик е едно адски-надуто шестнайсетгодишно момиче със стройна женствена фигура, което определено не може да се нарече нимфетка, а напомня на Карол Бейкър в „Бейби Дол“. Това променя силата и значението на перверзното желание, заложено в книгата и пресъздава страстта и манията на главния герой, много по-нормална и дори някак разбираема.“

Предполагам, че Кубрик, воден от „съображения за безопасност“, е предпочел да вземе Сю Лайън за ролята на Лолита и съм убеден, че евентуален избор на по-малко на години момиче, с определено детско излъчване, щеше да му коства по онова време (днес също) забрана за показ на филма и заклеяването му. Точно това се е случило с екранизацията на Ейдриън Лайн от 1997-ма година. Филмът бил абсолютно забранен, или крайно-ограничен за прожекции и дистрибуция в двайсет и пет страни по света, заради „пропаганда на педофилия“.

Никаква подобна мисъл не би хрумнала на интелигентния и непредубеден зрител докато гледа филма на Стенли Кубрик. Творбата брилянтно разглежда проблемите за човешката склонност към обсебваща обич и саморазрушение. В тази филмова версия, грижата на Хумберт за малката нимфетка и силната обич към нея, са изведени на преден план и подчертано изместват физическото привличане към момичето. А, ако пренебрегнем непълнолетната ѝ възраст, в което режисьорът ни е улеснил, можем спокойно да заявим, че тази екранизация представя една забранена, неприемлива, но все пак любовна история, трагичен разказ за персоналната разруха. Филмът на Кубрик в никакъв случай не се занимава с педофилията,

а изследва генезиса и катастрофата на една обречена, дълбока и фатална, човешка обич. Кубрик е работил с чудесни и по-важното-идеално-подбрани за тази филмова адаптация актьори, които не са холивудски звезди от първа величина, (всъщност една част от тях са английски театрални актьори), но които изграждат ярки и незабравими образи и „оживяват“ историята по необикновен начин. Режисьорът убеждава Джеймс Мейсън да се снима във филма и мисля, че това е бил перфектният избор на Стенли Кубрик за тази роля. Актьорът прекрасно се възплъщава в образа, чиято особена интерпретация е била заложена от режисьора още в сценария. Джеймс Мейсън в ролята на Професор Хумберт, завладяващо и вълнуващо пресъздава обсебеният, „побъркан от любов“, отчаян Професор Хумберт и заличава всяка евентуална негативна нагласа към героя от страна на зрителите, като му придава галантност и истински драматизъм. Кубрик решава да изгради доста от сцените в първата част на „Лолита“ с много черен хумор, който на места звучи гротесково, като избира за ролята на драматурга Клеър Куилти-комедийният актьор Питър Селърс. Талантът на Питър Селърс обхваща голям диапазон и притежава колорит, който се разгръща в екранизацията на „Лолита“ в пълния си блясък. Героят му-Клеър Куилти, още в първата сцена на филма ни затрупва с фойерверки от остроумни коментари, забележки и виртуозни имитации, подплатени с неизчерпаеми физически действия-играта на тенис и всичко подплатено с безспорната органика на изпълнението му. Шели Уинтърс прави в ролята на майката на Лолита-Шарлот Хейз, може би една от най-успешните си роли в своята кариера. Актрисата ни грабва от първия миг при появяването си на екрана и ни доставя истинска наслада с експресивното си изпълнение-изключително богато, нюансирано, наситено с хумор и постигнало неподправена инфантилност на образа. Режисьорът след стотици

прослушвания на млади момичета, се спрял на Сю Лайън, чиято роля на Лолита в едноименния филм се оказала екранния ѝ дебют. Актрисата получила „Златен глобус“ за изгряваща звезда. Главното постижение на Сю Лайн е развитието на образа ѝ във филма, което тя успява брилянтно да осъществи, превръщайки нахаканото, очарователно момиче от началото на историята, в преждевременно узряла жена, попаднала в необичаен драматичен пъзел. На закритата предпремиерна прожекция на филма, Владимир Набоков с изненада открил, че значителна част от написания от него сценарий просто не бил използван, но въпреки това харесал филма и похвалил целия екип. „Лолита“ на Кубрик събрал шест номинации за „Златен глобус“ през 1963-та година. Според някои киномани и специалисти, „Лолита“ е „Новият период“ в кариерата на Стенли Кубрик, а за режисьора Дейвид Линч-филма е: „хипнотизиращ и разтърсващ, най-добрият на Кубрик“.

6.4. Другата екранизация на романа под режисурата на Ейдриън Лайн.

Разковничето при създаване на филмов разказ за такава необичайна, скандална интимна история, със сигурност се е криело в намиране на фин баланс между перверзната страст и дълбоката обич и грижа на Професора към момичето. Филмът, не само че не бива да отблъсква зрителите, камо ли да предизвика погнусата им, а е необходимо да постигне нещо съвършено различно-той трябва да отключи истински емоции и чистосърдечна емпатия у тях. В романа на Набоков, това е постигнато чрез изкусното описание на вътрешните конфликти и противоречивия свят на главния герой, с катастрофалните му страсти и неговото покаяние... Великолепните метафори, игрите на думи, словесното пиршество и неординерния черен хумор проявени в романа, са категории, които

Ейдриън Лайн сякаш съзнателно е оставил за читателите на литературното произведение. Режисьорът е решил да съсредоточи киноразказа си в прецизна, стилизирана визуализация на тази дяволски-сладка и тягостна драма, фокусирана в изпепеляващата връзка между основните образи в нея. Ейдриън Лайн, от самото начало задава един интимно-драматичен тон на филма и чрез действието ни въвежда в сгromoлясващия се свят на главния герой, изигран от харизматичния Джеръми Айрънс. Режисьорът много майсторски се е опитал да постигне този баланс (за който споменах по-горе) между страстта и обичта на Хумберт към Лолита, но за разлика от Кубрик, който в своя филм внушава и то деликатно, сексуалните отношения между персонажите, Лайн показва интимните сцени между тях. Като се прибави към това и неподправеното детинско излъчване и поведение на Доминик Суейн в ролята Лолита, филмът навлиза в спорните и дръзки води на границата на недопустимото, скандалното и същевременно се доближава плътно до литературния първоизточник. След като представители на „New Line Cinema“ изгледали грубия монтаж на „Лолита“, режисиран от Ейдриън Лайн, филмът получил категоричен отказ за разпространение от тази компания. Десетки други компании, под страх от евентуална цензура и материална неизгода, също отказали да разпространят филма. Въпреки това се намерила независима разпространителска компания, която успяла да „завърти“ филма в ограничен брой салони. Премиерата на „Лолита“ се осъществила накрая по „Showtime Entertainment TV channel.“ Човек би се запитал, защо повече от четирийсет години след появата на романа и цели трийсет и пет години след първата му екранизация, когато цензурата е имала по-големи правомощия, филмът на Ейдриън Лайн от 1997-ма година е предизвикал толкова жестоки рестрикции, бойкот, а и „наказателни акции“? Причините, естествено са

комплексни и разнородни, но основната несъмнено е-смелия начин, по който е разказана историята през призмата на Професор Хумберт, дръзките интимни сцени между зрелият мъж и непълнолетното момиче и не на последно място, тъкмо избора на Доминик Суейн за ролята на Лолита. Зрителите са „вкарани в кожата на Професора“ и сякаш чувстват, заедно с него-маниакалното привличане и неудържимото му желание към нимфетката. Режисорът е работил върху адаптацията за екран на „Лолита“ с подчертана лоялност и респект към литературното произведение. Неговият подход в убедителното изграждане портретите на Хумберт и нимфетката и тяхната сложна връзка, е заложен още на ниво сценарий и намира своето блестящо осъществяване чрез избора и ръководенето на актьорите в главните роли. Филмът на Ейдриън Лайн ни пленява с меланхоличната си атмосфера и с дълбокия си драматизъм, с психологическия финес и проникновено вникване и пресъздаване на емоционалния свят на героите. Разказът е изпълнен с енигматични и трепетни акценти, за които способства прекрасната музика на прекрасния италиански композитор-Енио Мориконе. Чувствената и провокативна игра на младата Доминик Суейн в ролята на Лолита, ще остане като едно от събитията в най-новата история на киното. Нейното динамично, живо, непринудено изпълнение, съчетано с ярък драматизъм, е изпипано до последния детайл, до последния кадър...

Едва ли Джеръми Айърнс си е представял, че ще има такъв предизвикателен и силен екранен партньор във филма. Взаимодействието между него и Доминик Суейн в този толкова труден за реализация филм, е удивително. Актьорът, както в повечето си екранни роли, „изпълва“ образа на Професор Хумберт с харизматичното си, романтично излъчване. Изисканите му обноски и цялостния

му аристократичен вид, напълно покриват представите за този герой, но по-важното, въздействат подсъзнателно на зрителите в усилието им за частична идентификация и безусловна емпатия към образа на Професор Хумберт. Самият Джеръми Айърнс ни убеждава безапелационно с играта си във филма, че той е бил точния, идеалния избор за ролята на Професора. Изпълнението му е изключително-нюансирано, завладяващо, с галантен хумор и дълбок драматизъм. Мелани Грифит прави една от най-запомнящите се роли в своята кариера. Изпълнението ѝ е първокласно! Франк Лангела създава забележителна, мощна роля в образа на Куилти. Актьорът има характерно излъчване, което му помага с лекота да пресъздаде образа на „драматурга-хищник с артистично въображение.“ В заключение, искам да изразя възхищението си от куража и професионализма на целия екип, осъществил тази втора екранизация на литературното произведение. За смелостта и риска да предложат втори филмов вариант на романа, който е дръзнал да представи историята в целия ѝ порочен блясък и човекопознание-една симфония на страстта с трагически обертонове: „В моите обятия тя беше винаги Лолита-светлина на живота ми, огън в слабните ми. Мой грях. Моя душа...”

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Големите постижения в екранизацията на емблематични романи, както и цялостния процес на тяхната реализация, си струват задълбочено изучаване от страна на професионалистите в киното, на критиците и на студентите по киноизкуство в специализираните училища. Безспорно е, че ще има вечни спорове около екранизациите, както и че ще се появят нови шедеври на филмираната литература. Ако приемем, че литературните произведения са „ужасните

родители“, а екранизациите им-„ужасните деца“, то нека си пожелаем да се множат повече такива „филмови семейства“, да живеят в хармония и да се гордеят едни с други. Вярвам, че новите филми-адаптации на класическа литература, ще се превърнат в явления и ще създадат и култивират ново отношение към екранизацията и нови кинематографични течения и тенденции в световното кино. Но също, че тези екранизации няма да следват само комерческата алчност и да задоволяват потребностите на масовия зрител, а ще преосмислят и обогатяват поетичното, чувствено кино... Тъй като предмета на изследването са художествените параметри на шест кино-интерпретации по пет знаменити романа, изводите ми са оформени и разположени в шестте глави, съставляващи автореферата.

РЕЗЮМЕ

В този мой дисертационен труд съм се опитал да проследя и осмисля дългият „кинематографичен път“ и постепенното изграждане на екранни варианти на пет знаменити романа. Убеден съм, че подробните проучвания на цялостния процес в екранизацията, ще помогнат най-вече на студентите по кинорежисура и кинодраматургия в усилията им да съградят важни интимни мостове между литературата, киното и своите творчески личности. Цялата палитра от мнения и оценки за едно кинематографично произведение, може да съдържа разнообразни субективни аргументи, критики и вътрешни противоречия, но не може да не обединява в себе си едно ядро, една неразложима ядка от солидни критерии, един естетически кодекс и художествен ориентир, по който се извършва неговото оценяване. Обединението около художествените критерии, произтичащи от естествения естетически кодекс и обективните ориентири, е фундамента, от който трябва да се надграждат и оформят оценките за всички филми и да бъде

припознавана една великолепна екранизация, новаторския, истински-оригинален филм, киноизкуството от псевдо-изкуството. Важен извод от настоящият труд е естествената равностетка, че въпреки своеобразния ренесанс, който преживява екранизацията в наши дни, шедьоври, подобни на образците от близкото и далечно минало, които сътвориха историята на европейското и световното кино, сякаш отсъстват от съвременния кино афиш. А, ако тази тенденция наистина преобладава днес в света на киното, това е тревожен сигнал и сериозен повод за безпокойство и равностетка, както и за смело творческо настъпление и непримиримост от страна на истинските творци в седмото изкуство, към реализацията на нови, смели, вдъхновяващи, превъзходни екранизации.

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. Отличителна черта на дисертацията ми е нейното съсредоточие в различните етапи и важните стъпки при екранизациите на романите-от първоначалната идея за филмиране на литературното произведение, през преодоляване на художествените, финансови и технически трудности, до разпространението и срещата на филмите със зрителите и специалистите по цял свят.
2. Дисертационният труд представя за първи път (за разлика от похода на историци и критици, чийто фокус е в критическия анализ и фактологията), обстоен преглед на цялостния процес на екранизацията от професионална, практическа гледна точка.
3. Комплексните изследвания на художествените търсения и механизмите в изграждането на „филмови варианти“ на романите: „Тенекиеният

барабан“ на Гюнтер Грас, „Полет над кукувичето гнездо“ на Кен Киси и „Идиот“ на Достоевски.

4. Нов момент в научния ми труд е акцента върху находчивостта на творците за преодоляване на стереотипите в създаването на филми по известни романи.

ДЕКЛАРАЦИЯ ЗА ОРИГИНАЛНОСТ

Деларирам, че настоящата дисертация е изцяло авторски продукт и при нейното разработване не са използвани в нарушение на авторските им права, чужди публикации и разработки.

СПИСЪК НА ПУБЛИКАЦИИТЕ

1. Русев, П. „Нощни светлини и бягащи риби“- Сценарий, сп. „Кино“, София, 2015, бр. 6.
2. Русев, П. „Идиот на Куросава“-откъс от дисертационния труд, сп. „Кино“, София, 2017, бр. 6.
3. Русев, П. „Лолита-филмовата версия на Стенли Кубрик“-откъс от дисертационния труд, <http://www.cssc-bg.com>, „Център за семиотични и културни изследвания“, Публикации-докторантски и постдокторантски изследвания, София, февруари, 2018.